

Петер Вайбель

10 ++

ПРОГРАММНЫХ ТЕКСТОВ
для возможных миров

(1984-2002; 2011)

Перевод с немецкого
Олега Никифорова и Бориса Скуратова



Логос/Гнозис
letterra.org

Москва 2011

08.

ОТ НУЛЕВОЙ ТЕРПИМОСТИ К «НУЛЕВОЙ ОТМЕТКЕ»

О ПОЛИТИКЕ ОБОЗРИМОСТИ В ПАНОПТИЧЕСКУЮ ЭПОХУ



Все, чему отказывают в порядке символического, в смысле *Verwerfung* (отвержения), вновь проявляется в реальном.
Жак Лакан. Психозы (Семинар, книга III, 1955-1965)

1. Безопасность и обозримость

Любому, кому приходилось побывать сегодня в аэропорту, известны эти сцены: перед тем как быть допущенным в самолет, пассажиры вынуждены пройти ряд контрольных процедур, нацеленных на то, чтобы расширить и обезопасить царство видимости, где любые остатки невидимости должны быть устранены, а скрывающиеся от обозрения объекты вытаснены на свет видимости. Чтобы установить диктатуру абсолютной видимости над локальными событиями задействуется довольно громоздкая аппаратура, системы детекторов и камер. Устройство этой абсолютной видимости оправдывают требованиями и гарантиями абсолютной безопасности. Т.е. в аэропортах властвует режим паноптического принципа: все должно быть увидено, все должно быть показано.

В соответствии с ритуалами контроля, однако, формируются совершенно иной либидозный режим. Социальным предлогом оправдывается массивное вторжение вуайеристских и эксгибиционистских типов поведения в общественную и социальную жизнь. Вуайерский принцип удовольствия: *видеть всё* – и принцип удовольствия эксгибициониста: *всё показывать* – превращаются из частных перверсий в социальные нормы. Вуайеризм, эксгибиционизм, нарциссизм трансформируются из индивидуально-психологических критериев в социальные категории. Этому сопутствуют и нарциссические идентификации с властью наблюдающего, которому дозволено видеть всё, вместе с инфантильными страхами кастрации по отношению к тому, кто не желает всё показывать. Как продемонстрировал уже Фуко, за механизмами надзора скрываются механизмы власти, которые, в свою очередь, оборачиваются либидозными механизмами. Эти механизмы власти выстраиваются на психологических механизмах.

Подобное скрещение (*Verschränkung*) превращает эксгибици-

онизм и вуайеризм из нелегальных удовольствий в легитимные. Равным образом новые перспективы на социальное пространство получают связанные с контролем взгляда садистские развлечения и связанные с подчинением взгляду мазохистские забавы. Мазохистское и садистское поведение, эксгибиционистские и вуайеристские радости вторгаются в публичное пространство и двигаются в новые зоны с еще нечеткими очертаниями. Морфология желания (*Begehrens*) ежедневно проявляется в новых формах. Театр влечений скрывается за масками ритуалов контроля, чья официальная легенда звучит как «*видимость есть высшая максима*». Во имя безопасности для всех.

Одно движение особым образом проявляет специфические условия актуального паноптикона, а именно движение ручной клади по конвейеру сканера рядом с проходящим контроль пассажиром. Сам пассажир проходит коридор электронных ворот, напоминающих о средневековой процедуре контроля при прохождении городских ворот. Параллельно его ручная кладь следует по своего рода шлюзовому коридору. Некоторое время его можно видеть на конвейере, затем он теряется для нашего видения внутри сканера-шлюза, зато его содержимое высвечивается на экране. Наконец, он опять становится виден нам, но его содержание вновь оказывается сокрытым. Т.е. ручная кладь проходит сквозь зоны обозримости и необозримости. Эти зоны варьируются не только пространственно и длительно, но также и в отношении своей прозрачности. В зонах видимости предметы непрозрачны, в зонах невидимости – наоборот. Внезапно ручная кладь ныряет из зоны обозримости в зону необозримого, предавая, однако, там видимости свое внутреннее; затем она вновь возвращается из черного ящика назад в зону видимости. Парадоксально, что предметы в зоне невидимости становятся прозрачными. Этой диалектикой не/видимости, не/прозрачности задается модель закрытого общества сегодня. В ящике, оказываясь исключенными из естественного скопического режима, недоступными человеческому глазу, предметы, при помощи технической аппаратуры, начинают просвечиваться насквозь, а точнее – становятся диафанными, пронизанными светом образами. Сквозь маски (невидимости) просвечивает истина. Постмодерная дискуссия о проблеме видимости была начата Жаном-Франсуа Лиотаром. Для него заглавная работа художника в том и состоит, чтобы «дать увидеть, что

в видимом имеется невидимое»¹. Если для современного художника, например, для Пауля Клее, задача искусства заключалась в том, чтобы сделать видимым невидимое, то перед постмодерным художником стоит несколько более сложная задача: указать на то, что в видимом также существует невидимое. Он говорит это не как агент тотального контроля, желающий до последнего устранить остатки невидимости, но как аналитик, напоминающий о том, что царство видимости не безгранично, что, напротив, имеются принципиальные границы видимости. Эта принципиальная структура регулирования видимости и невидимости соотносится с *отвержением* (*Verwerfung*), поскольку характеризует оно не только паранойю, но и весь социальный порядок. Видимое – это поле символического порядка, и как в символическом порядке нельзя обойтись без отвержений, так и в поле видимого не обойтись без зон невидимости.

Многие участки действительности более не являются доступными нашим естественным чувствам. Они более не могут быть усмотрены естественным человеческим глазом, но воспринимаются лишь посредством специально для этого созданных аппаратов. И получается, что видим мы не мир, но образы некоего мира, создаваемые аппаратами для наших глаз. Если образ является той единственной реальностью, что полагает себя перед чувственно испытываемой действительностью, а сама действительность более недоступна нашим естественным чувствам, то нам не остается ничего иного, как правильно интерпретировать образ. Ведь существует такая аппаратура, что позволяет глубже и дальше вторгаться в реальность, чем то дано человеческому глазу. Поэтому условия фотографирования оказываются определяющими и для мира.

Таким образом, постмодерная формулировка видимого соотносится с технологией видения, с образами аппаратного мира, с опытом технического видения. Техническое видение учит нас тому, что существует невидимая (для естественного глаза) реальность, которая может становиться видимой в (технических) образах. Обозримое и необозримое, видимое и сокрытое образуют в техническом мире некое новое уравнение: сокрытое может становиться видимым, видимое может содержать сокрытое. Невидимая реальность может становиться видимой в образах. Вытесненная реальность артикулируется в образах, поскольку принцип реальности не достаточен для разрешения конфликтов. Принцип удо-

вольствия (Lustprinzip) заботится о том, чтобы психическая функция внимания отстранялась от вызывающих неудовольствие феноменов, вытесняла их. Поскольку реальность не может удовлетворять желания, это происходит через образы, играющие ту же функциональную роль, что и галлюцинации. Происходит постреальное (nachrealen) удовлетворение. Образы масс-медиа показывают социальное бессознательное, вытесненные коллективные желания и страхи. Видимый мир может показывать в образах невидимое. Поэтому актеры политической сцены, которые также неспособны настоять на принципе реальности, производят отверженное, идеологически исключенное, как образы. Посредством реальных действий они, прежде всего, производят образы для масс-медиа, чтобы сделать видимым социально вытесненное. В постмодерной теории образа «симуляция» Бодрийара объясняет «пустыню реального», агонию и вытеснение реального именно через тот факт, что образы становятся реальностью, с которой мы соотносимся. Мы производим для образов. Т.е. постмодерная теория образа исходит не из наблюдения за миром, но из наблюдения за образом. И конечно, «коммуникативное действие» совершается посредством образов. Причем это действие в частности соотносится со смещением зон обозримости и прозрачности. Как если бы видимое контролировалось регулятором; видимое поле становится мобильным люком; телеэкран выступает как регулятор, проезжающий по зонам обозримости: видимое становится некой переменной зоной, в которой прозрачное состояние предмета также является переменным. Эта переменная обозримость и прозрачность определяющим образом характеризуют постмодерный мир после электромагнитической технотрансформации планеты, после утверждения господства электромагнитных волн и лучей посредством радио, телевидения, спутника. Тотальный глобальный контроль через спутники, GPS и надзор за данными (Data Surveillance) и есть эта переменная обозримость и прозрачность, он и есть их власть, но также и их граница.

2. Действительность как фантом

В 1956 г. публикуется работа, впервые описывающая этот мир электромагнитных волн и лучей с большей точностью: книга Гюнтера Андерса «Устаревший человек. О душе в эпоху второй

промышленной революции»². В одной из ее глав – «Мир как фантом и матрица. Философские размышления о радио и телевидении» – Андерс описывает сплавление образов и действительности, личной и социальной жизни, вызываемое техническими медиа. «Транслируемый внешний мир – действительный или фиктивный – воцарился через телевидение в домах; и властвует он столь неограниченно, что низводит домашнюю реальность – не только стены и мебель, но и саму совместную жизнь – до незначимости и призрачности. Там, где фантом становится действительным, действительное становится призрачным».³ Собственно поворотное свершение радио и телевидения заключается в том, что теперь мир приходит к человеку и как при этом изменяются как мир, так и человек: «Если мир приходит к нам, но лишь как образ, то он является наполовину присутствующим, а наполовину отсутствующим, т.е. призрачным. Если событие подвижно и производится в бесчисленных экземплярах, от оно относится к серийным продуктам; если за рассылку серийного продукта платят, то событие является товаром. Если первоначально оно становится социально значимым в своей воспроизводимой форме, т. е. как образ, то различие между бытием и видимостью, между действительностью и образом, снимается. Если событие в своей воспроизводимой форме становится более социально значимым, нежели в оригинальной форме, тогда оригинал должен подлаживаться под свое воспроизведение, событие должно становиться не более чем матрицей своего воспроизведения».⁴

В медиамире мир как событие исчезает и становится только образом, спектаклем, призраком. Также и люди, выступающие в медиамире, предстают лишь как «images», «phantomlike images», как «commodities». Чем более фетишизируется образ, тем лучше платят за этот образ как товар: рождается системы звезд. В тот исторический момент, когда воспроизводимая форма становится более социально значимой, чем оригинальная, также и политические актеры, как наделенные властью, так и бунтующие против нее, встают на сторону этой воспроизводимой формы. Они должны победить как «образы» (Images), а не как реальность. Их действия – лишь вторичные воспроизведения, осуществляемые по масс-медийным рецептам кино и телевидения. Политика становится «мыльной оперой», восстание – «боевиком». В спектакле образов любая общественная деятельность оказывается лишь

воспроизведениями масс-медийных форм, которые, в свою очередь, сами являются лишь воспроизведениями. Таким образом политика становится театром инстинктов, подчиненных невроту повторения, поскольку преданных влечению (Tendenz) восстанавливать бывшее состояние вещей. Этот неврот повторения особо зримо проявляется в моменты масс-медийной истерии и политических катастроф. Вновь, вновь и вновь, едва ли не маниакально, повторяются эти образы политических и социальных катастроф, таким образом превращаясь в визуальные симптомы упомянутой деградации политического в инстинктивные ритуалы.

Адекватной политической и человеческой реакцией на 11 сентября было бы не гипнотическое повторение тех образов для возгонки эмоций, но, напротив, опознание этих образов как вернувшегося в реальность отверженного. Отказаться от повторения, постыдиться вновь и вновь навязчиво демонстрировать образы обрушающихся Башней-Близнецов дало бы образец медиаполитики, не склоняющейся перед бесчестной погоней за прибылью. Но мы видели другое: политика прибыли одерживала верх над людьми, сама же политика допускалась к существованию лишь постольку, поскольку она была годна к тому, чтобы представлять в образах. Также и от политических образов воспламеняется диалектика желания, и на них выстраивается морфология вуайеризма и эксгибиционизма, садизма и мазохизма. Также и эротизация политики вторгается в новые зоны страха перед и в связи с негарантированной идентификацией с властью. «Боевики» и «фильмы-катастрофы», поставляют образы этого психического возбуждения (Thrill), которым покоряется и действительное – как вторичное отображение.

В одном из своих экскурсов о фотографировании Андерс описывает «производство фантомов на радио и телевидении», результатом которого оказывается то, «что действительное становится отображением своих образов». Для медиамира верно, что «все существует лишь постольку, поскольку оно есть образ. Поэтому «быть» это значит – быть-бывшим (Gewesensein), быть-воспроизводимым, быть-образом или -собственностью».⁵ Т.е. в медиамире «быть – это не что иное, как быть-воспроизводимым. Фантомы – это не только матрицы опыта мира, но и самого мира. Действительное как воспроизведение своих воспроизведений».⁶ Андерс описывает, как господство визуального, транслируемый

мир, как господство электромагнитных волн преобразует мир как он есть (die Welt) в фантомный мир, как действительное получает призрачные черты. Здесь он предвосхищает позднейшие тезисы «Общества спектакля» (1967) Дебора и «Прецессии симулякров» Бодрийара. Также и Дебор описывает преобразование мира в образ: «Там, где действительный мир преобразуется в только образы, только образы становятся действительными сущностями и действительными мотивациями гипнотического поведения. Спектакль, как тенденция предъявлять мир на обозрение через различные специализированные опосредования, обычно признает видение за привилегированное человеческое чувство, каковым в прежние эпохи было осязание. Это самое абстрактное, наиболее подверженное мистификации чувство соответствует общей абстрактности сегодняшнего общества. Но спектакль нельзя просто отождествлять со зрением, даже в его сочетании со слушанием. Он есть то, что ускользает от деятельности людей, от пересмотра и исправления созданного ими. Он противоположен диалогу. Повсюду, где только имеется независимое представление (Vorstellung), там надстраивается и спектакль»^[OC, 18] *. Примат репрезентации над реальностью, копии над оригиналом, иллюзии над истиной оказывается итогом этой медиатизации: «Спектакль – это не целое образов, но общественное отношение между людьми, опосредованное образами»^[OC, 4]. Вся жизнь обществ, в которых господствуют современные условия производства, предстает как необъятное нагромождение спектаклей. Все, что раньше переживалось непосредственно, теперь отстраняется в представление.^[OC, 11] Понятие спектакля объединяет и объясняет огромное разнообразие явленных феноменов. Их различия и контрасты суть проявления этой социально организованной мнимости (Schein), которую полагается воспринять в ее всеобщей истинности. Спектакль, рассматриваемый сообразно его собственной понятийности, есть утверждение мнимости и утверждение всякой человеческой, то есть общественной, жизни как только мнимости. Но критика, которая добивается до истины спектакля, раскрывает его как видимую негацию жизни, как отрицание жизни, ставшее видимым^[OC, 101]. Согласно Полю Вирилио это главенство образов неизбежно ведет к катастрофе, к «распаду» (l'accident) как ядру постмодерного мира.

* [в скобках указаны цитируемые параграфы «Общества спектакля» Г. Дебора]

3. Распад паноптического принципа

Итак, следует заново обдумать визуальность и репрезентацию. В игре производства видимым в качестве фантома и фантомизации видимого необходимыми становятся новые определения уравнения обозримости и безопасности.

С установлением этих технических условий постмодерного мира – *проходить через переменные зоны обозримости* – рушится паноптический принцип с его скрытой аксиомой: *тотальная видимость обеспечивает тотальную безопасность*.

Для 1777 года эпохальным потрясением стали доклады филантропа и реформиста Джона Ховарда «Состояние тюрем в Англии и Уэльсе, с приложением Сообщения о некоторых зарубежных тюрьмах». Ховард (1726-1790) считается пионером в деле тюремной реформы. В 1773 г. он получает должность High Sheriff of Bedford и становится ответственным за местную тюрьму. На протяжении трех лет он разъезжает не только по Англии, но и по всей Европе, от Бельгии до Турции, осматривая тюрьмы и обнаруживая, что они являются «сырыми, мрачными и пагубными, душными и запущенными». Художник Джордж Ромни (1743-1802), коллега Рейнольдса, Гейнсборо и Хогарта, по прочтению доклада Ховарда вдохновляется на серию рисунков, в которых прочувственно изображает нечеловеческий ад тогдашнего тюремного заключения. Затем Иеремия Бентам (1748-1832) задается задачей разработать в соответствии с требованиями Ховарда идеальную тюремную архитектуру: *паноптикон*. Как приверженец Просвещения и утилитаризма, преследовавший в своей философии достижение максимума счастья для максимального количества людей Бентам спроектировал свою идеальную тюрьму исходя из того предположения, что прозрачность и обозримость, будучи принципами ее устройства, воспрепятствуют преступному поведению заключенных. Так возник его проект полукруглой тюрьмы с камерами, открытыми для обозрения стражников, находящихся в расположенном в центре этого полукружья здании. Сторожа могут в любое время осуществлять надзор над тюремными камерами, в которые для блага заключенных равно поступает и свет, и воздух. Заключенные же, напротив, никогда не могут знать наверняка, наблюдают ли за ними сторожа, невидимые для них за системой жалюзи. Поэтому заключенные должны полагать, что за

ними наблюдают постоянно и всё, что бы они ни делали, всегда видимо. Что все их действия явны для режима всеохватывающего и непрестанного обозрения.

Как рационалист Бентам исходил из того, что заключенные не будут столь глупы, чтобы совершать проступки на глазах у стражи. Т.е. режим видимости будет препятствовать проявлению их преступных склонностей. С годами они сживутся с этим паноптическим принципом – быть всегда на виду, не зная, когда наблюдение за тобой прерывается, т.е. знать меньше, чем охрана. Подобно этому и мы сегодня, проезжая мимо радара, не знаем, функционирует ли он, или является только муляжом, но на всякий случай соблюдаем законопослушность. Паноптический принцип Бентама ныне интернализован всеми участниками дорожного движения. Бентам знал, что физические наказания и скверные условия содержания не способствуют исправлению, но, напротив, социально дезинтегрируют заключенных и еще более криминализируют их, и поэтому надеялся – в духе просвещенческой морали и реформы, веруя в присущность рациональности всем людям – что по прошествии лет заключенные свыкнутся с этими паноптическими условиями и покинут тюрьму исправившимися. Т.е. его классическое уравнение звучало так: видимость и прозрачность препятствуют преступлению. Преступник страшится света, совершая свои злодеяния лишь в темноте.

Меры безопасности, подобные тем, что практикуются в аэропортах: высвечивать на экранах сокрытое в сумках – нацелены на то, чтобы повысить уровень безопасности и бесконечно расширить режим обозримости. Поэтому названием той глобальной операции, проведением которой США пытаются защитить себя от противоправной деятельности, должна была бы стать «бесконечная обозримость» («Infinite Visibility»), а не «бесконечная справедливость» («Infinite Justice»). Однако события 11 сентября 2001 года показывают, что быстрое уравнивание видимости и безопасности более не работает. В описанном Гюнтером Андерсом мире фантомов и матриц, где действительное становится отображением своих образов, где событие в своей воспроизводимой форме оказывается более важным, чем его оригинальная форма, и где мир приходит к нам лишь как образ, нет сомнений относительно того, что и противоправная деятельность может оказаться действенной лишь как образ. А если еще точнее: как отображение образов, ранее уже рас-

пространенных кино и телевидением. Если мир дотягивается до людей только через телевидение, то для телевидения события и будут продуцироваться. Поэтому террористы, понимающие логику этого мира, для своих действий ищут не темноты, но как раз света.

Долгое время они – подобно ручной клади на конвейере сканера – разыгрывают свою партию в зоне необозримости, как так называемые *sleepers*, «спящие агенты», и вдруг мощно врываются в абсолютную видимость. Свои действия они производят непосредственно для лучей и электромагнитных волн телевидения. Мир должен видеть, что они делают. Событие вживую транслируется как образ. Это – событие как образ, и становится оно событием только потому, что оно наблюдается, что оно есть образ. Они применяют правила медиамира: *всё существует лишь будучи образом*. Так что уравнение ныне гласит не «видимость обеспечивает безопасность», но, напротив, «в области видимости безопасность убывает». Именно для области видимости, для окна экрана, в котором мир становится образом, и продуцируют эти актеры катастрофы. Чем больше государство пытается превратить своих граждан в стеклянных людей, а сообщество в стеклянное общество, тем более прибывает небезопасного. Чем больше видимость как агент безопасности востребуется и продуцируется, тем более убывает этой безопасности в действительности. Прозрачность социальных процессов, подобно прозрачности образов, давно стала переменной и управляемой. Равно и сама обозримость является переменной зоной. И именно такое общество, из идеологических оснований отказывающееся принимать во внимание определенные факты, исключаяющее меньшинства и отбрасывающее правомерные требования из чистого своекорыстия, тем более поддается этой новой логике обозримости, воплощающей формулу Жака Лакана: *Что отвергается и отрицается в порядке символического, то вновь проявляется в реальности*. Призраки, духи и фантомы осаждают мир.

4. Надзор как развлекательный спектакль

Изменчивость визуальных зон и возрастающая прозрачность дают о себе знать в масс-медиа, на радио, в кино и на телевидении также и в области развлечения. Общество спектакля, в котором Дебор, как и ранее Андерс, следуя той же Марксовой логике то-

варного фетишизма, разоблачает прогрессирующее овеществление культуры, на что указывали уже Адорно и Хоркхаймер в своей «Диалектике Просвещения» (1947), – это общество спектакля достигает своей финальной точки в так называемых *reality-shows* и в послеобеденных *talkshows*, на которых люди выкладывают на всеобщее обозрение свои интимнейшие чувства. Паноптический принцип – который еще Джордж Оруэлл, суммируя свой политический опыт противостояния тоталитарным системам национал-социализма и сталинизма, ощущает как угрозу, описывая его в романе 1984 как «Big Brother» – оседает в индустрии развлечений. Однако в ней паноптический принцип воспринимается уже не как угроза или наказание, но как забава, освобождение и удовольствие.

В таких *reality-shows*, как немецкое *Big Brother*, французское *Loft*, австрийское *Taxi Orange*, инсценируемых телеканалами для широкой публики, паноптический принцип «все должно быть увидено и все должно быть показано» воспринимается как непревзойденная модель подстраивания к будущему обществу. (*Наблюдение – это не угроза, наблюдение – это развлечение.*) В поле надзора раскрываются «паноптические удовольствия эксгибиционизма и вуайеризма», т.е. «скопофилия». Телезрители в своих квартирах – это как бы члены некоего «общества на расстоянии» (*Ferngesellschaft*), обитатели некоего медиатизированного мира, информируемые такими искусственными техническими средствами «дальночувствия» (где «далекий» отсылает к греческому *tele-*), как телевидение, телефон, телефакс. Они наблюдают за обитателями давно пошедшего на дно «ближнего общества» (*Nahgesellschaft*) – без газет, телевизора, факса, телефона и т.д., – т.е. наблюдают за жизнью в пещере, состоящей из близкой (*face-to-face*) коммуникации. «Контейнер» (*Container*) – это тюрьма как развлечение. С высот общества на расстоянии люди исторического ближнего общества видятся как диафании, прозрачные изображения на стекле. Они – объект наблюдения. Они не видят телезрителей.

Энди Уорхолл был не только «папой попа», «*pope of pop*», но и «папой мыла», «*pope of soap*». В своих ранних видеоработах и фильмах, таких как *Outer and Inner Space* (1965) и *Screen Test* (1965), он играет на нарциссизме своих сотрудников. Его «Фабрика» была первым в истории телевидения «контейнером», первой ареной для *Reality-TV*. Повседневная жизнь членов его *Factory Community*

документировалась настолько полно, насколько это позволяли технические возможности аппаратуры того времени. Все разговоры записывались на магнитофон, телефонные переговоры документировались (см. его роман *A: A Novel*, 1968), непрерывно велась фото- и киносъемка. Уорхол использовал эксгибиционизм и нарциссизм членов своей «Фабрики» для обслуживания вуайеризма масс-медиа. Как это обычно для любой «sweat shop production», владелец этого «потогонного производства» становится мультимиллионером, а большинство его работников остаются на бобах или умирают от амфетаминов и других наркотиков, что способствовали их диафанным самоинсценировкам как «эксцентриков» и «оригиналов», радикально и непринужденно выставляющих на обозрение камер свои телесные и душевные интимности. «Обладание» и «разрушение» – исторически известные в западном мире сексуальные стратегии. Мир Уорхола впервые демонстрирует: *Surveillance is enjoyment, observation is entertaining*.^{*} Именно Уорхол прокладывает путь для «мыльных опер», *gameshows* и *reality-TV-shows*.

Good Morning, Mr. Orwell (1984) Нам Джун Пайка – еще один пример медиаискусства, приуготовлявшего территорию для масс-медийных *gameshows* и послеобеденных ток-шоу. В связи с проходившем в 1984 г. «годом Оруэлла» художник организует живую трансляцию из парижского Центра Помпиду и нью-йоркской студии WNET-TV. Разнородная смесь из попа (Питер Гэбриэл, Лори Андерсон, Филип Гласс, *Urban Sax*) и авангарда (Йозеф Бойс, Бен Вотье, Джон Кэйдж, Маурисио Кагель) электронно обрабатывалась, коллажировалась и трансформировалась. События, синхронно происходившие в различных местах, демонстрировались на экране в технике *spleet-screen*. Паноптический принцип превратился в принцип жажды зрелищ (*Schaulust-Prinzip*).

В отношении этого изменения в рецепции паноптического принципа можно предложить две объяснительные модели. С одной стороны, психологическое объяснение: разработка новых форм вуайеризма и эксгибиционизма в новых условиях существования взгляда в техническую эпоху. В своем значительном эссе *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), посвященном исследованию структуры кинозрения, Лора Малви делает вывод, что фильм конструируется как инструмент мужского взгляда, ко-

* [Надзор – это удовольствие, наблюдение – это забава (англ.)]

торым женские образы проецируются в мужской перспективе. В мейнстримном кино мужчина выступает субъектом взгляда, а женщина – объектом видения. Контроль осуществляется мужским взглядом, который таким образом наслаждается не только доминантной позицией и обладанием властью, вплоть до садизма («Pleasure lies in ascertaining guilt – asserting control and subjecting the guilty person through punishment or forgiveness»^{*} (L. Mulvey)), но и инфантильной «скопофилией», удовольствием разглядывать другие тела как (эротические) объекты. Женщина становится образом, спектаклем.

В кино повторяется ситуация охраны в паноптической тюрьме. В темноте кинозала зритель остается невидимым как для фигур на экране, так и для других участников кинопросмотра, тогда как он людей на экране все же видит. С этой ситуацией паноптической тюрьмы имеют дело и телезрители таких игровых- и реалити-шоу, как «Big Brother». За жизнью изолированной группы людей наблюдает множество камер. Телезритель видит все на экране. Участники шоу не видят ничего. Эксгибиционизм и вуайеризм взаимно дополняют друг друга, равно как и садизм контролирующего и мазохизм контролируемого. Таким образом облегчается формирование нарциссических процессов идентификации с властью или неким идеальным Я, равно как и вуайеристского процесса превращения субъекта взгляда в подчиненный взгляду объект. Взгляд телезрителя становится взглядом власти. Телезритель уподобляется стражу в паноптической тюрьме. Люди участвующие в *reality-TV-shows*, становятся образами, наблюдаемыми прозрачными изображениями на стекле. Наблюдатель перед телеэкраном наслаждается удовольствием контролирующего взгляда.

Это формирование новых скопофилических и прочих надзирательских удовольствий также имеют и социальное значение, артикулируемое второй объяснительной моделью: *Разработка новых форм желания и взгляда служит подгонке к будущим социальным отношениям*. Вместо прежнего «бойся надзора!» сегодня звучит «наслаждайся надзором!», наслаждайся прогрессирующей милитаризацией восприятия и нарастающей вооруженностью общества. Если действительно, как то и наблюдается, общество военным и аппаратным образом оснащает обозримость, т.е. если

* [«Удовольствие заключается в установлении вины – обеспечении контроля и подчинении виновного путем наказания или прощения» (англ.)]

не только опыт мира все более проходит через опосредующую аппаратуру, от кино до телевидения, но к тому же и обыденный мир повсеместно и все в большей степени медиатизируется камерами наблюдения, то возникает опасность, что граждане, все более осаждаемые надзором и контролем, почувствуют неудовольствие и так или иначе начнут протестовать или даже бунтовать против этой системы контроля. Чтобы предотвратить эти гражданские бунты против будущего государства надзора, граждан подсаживают на эти практики постепенно, чтобы исподволь приучить их – что всегда и было функцией развлекательных медиа в тоталитарных системах – к усугубляющемуся репрессивному режиму, таким образом сделав добровольными жертвами надзора тысячи глаз нового доктора Мабузе, добровольными жертвами тотального контроля. И люди в этих новых зонах усиленной, аппаратно оснащенной обозримости приучаются не воспринимать надзор за ними как угрозу или наказание, как это еще недавно описывал Фуко в отношении дисциплинарного общества, но – наконец-таки оказавшись в обществе спектакля – энтузиастически наслаждаться надзором, испытывать удовольствие от него.

Это перемена надзора из наказания в удовольствие и лежащие в основе этого изменения психические механизмы, как и связанные с ним структуры власти, очень ясно показаны в фильмах «Окно во двор» (1954) Альфреда Хичкока и «Подглядывающий Том» (1959) Майкла Пауэлла. В этих фильмах камера становится вуайеристским, а затем (в «Подглядывающем Томе») и садистским глазом. В «Надзирать и наказывать» (1975) Фуко пишет: «Наше общество это общество надзора, а не спектакля [...] Мы находимся не на скамьях амфитеатра и не на сцене, а в паноптической машине». Однако, как нам представляется, в постмодерном обществе и «надзор» («surveillance») может стать «спектаклем» и люди могут наслаждаться «надзором» как «спектаклем», поскольку видение скрещивается с сексуальностью и властью (другие основные темы Фуко). Так, Мартин Джей пишет в «Потупленном взоре» (*Downcast Eyes* (1993)): «Фрейд считал, что само желание знать, в отличие от пребывания в невинном незнании, в конечном счете исходит от инфантильного желания видеть, имеющего сексуальное происхождение. Пути сексуальности, превосходства и видения являются настолько сложно переплетенными, что это, равно, может иметь как «проблемное», так и «здоровое» воздействие. Инфантильная

скопофилия [Schaulust] может привести к взрослому вуайеризму или к другим перверсивным расстройствам, таким как эксгибиционизм и скопофобия (страх обратить на себя внимание)».

К топологии наслаждения и удовольствия, таким образом, относится и страх. На психологической карте вуайеризма есть место и для испуга (Schrecken). Ужас (Terror) и вуайеризм – круги одной и той же геометрии. Альфред Хичкок понимал это как никто лучше: «Моя специализация – это страх, который я подразделяю на две категории – ужас и саспенс [...] Ужас всегда неожиданен, саспенс вызывается предостережением. На деле, удовольствия от саспенса больше, чем от ужаса, поскольку это длящийся опыт, достигающий своего пика бурным крещендо. Ужас же, чтобы быть действенным, должен схватывать тебя сразу, бить как удар молнии, поэтому и насладиться им сложнее».

5. Напряжение надзора, ужас неожиданного?

Мы пришли к пониманию того, что живем в обществе, предпочитающем вещи образ. Мы попытались исследовать его визуальный диспозитив, поражающий психическую структуру и преобразующий ее в потенциально опасную морфологию и топологию желания. К этой морфологии относятся не только нарциссизм, вуайеризм, эксгибиционизм и другие формы перверсивного наслаждения видением (скопофилия), но и разнообразные формы страха быть видимым (скопофобия).

Как показывает Хичкок, страх уже давно является полем индустрии образов (Bildindustrie). В случае кинематографа поле страха тайным образом также является полем наслаждения. Разумеется, Хичкок знает, что «удовольствия от саспенса больше, чем от ужаса», что не мешает ему одновременно доказывать то, что удовольствие также может принимать (мазохистские) формы, в которых наслаждение напряжением доходит до ужаса. «Спектакль удовольствия» способен аффективно и эффективно пожить и на территории страха. Т.е. если образ, спектакль, возымеет влияние (grdzidiert) над действительностью, то вскоре страх и станет действительным. Подобно тому, как действительность становится призрачной через образ, эта образная действительность также становится устрашающей через психические механизмы – своего рода инверсия принципа удовольствия.

Режим страха и жути уже давно царит в голливудских фильмах. «Осада», «День Независимости», «Армагеддон», «Окончательное решение», «Эпидемия», «Крепкий орешек», «Побег из Лос-Анджелеса», «Борт №1» и многочисленные прочие фильмы-катастрофы тут и там показывали взрывающиеся и обрушающиеся, объятые пламенем небоскребы, нападения на Белый дом и т.д., зримо показывали небезопасность.

Столь широкую популярность «целлулоидные галлюцинации» из Голливуда получили потому, что само американское общество страдало от страха. «Исследования страха» («Fear studies») сопровождали изменения американского общества. Нежелание реформировать реальные причины неравенства и расизма разрослось целым букетом различных форм страха: социофобия, теория заговора, эпидемия паранойи, герменевтическое подозрение.⁷ На паранойю делал ставки не только Голливуд, но и деловой мир: «Выживает только параноик» (*Only the paranoid survive*) – так звучит название автобиографии (1999) Эндрю С. Гроува, одного из чемпионов *New Economy*. Так что крушение Башень-Близнецов 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке вовсе не было поразительным – его давно ожидали. Уже в 1908 году в своей «Войне в воздухе» Герберт Уэллс описал огненную бурю, поглощающую Уолл-Стрит: «Нижний Манхэттен вскоре превратился в очаг кровавого пламени, из которого уже было не выбраться [...] Клубы пыли и черного дыма, тут и там разрезаемые красными всполохами, разлились по улице».⁸

В своем тексте «Всполохи Нью-Йорка» Майк Дэвис описывает «глобализацию страха как самоисполняющееся пророчество»⁹. Согласно Фрейду, когда нечто, доселе считавшееся нами воображаемым, внезапно проявляется как реальное – как например эффекты глобализации (а именно в качестве таковых можно проинтерпретировать атаки на Башни-Близнецы), – производится эффект жуткого (*Unheimlichen*). Событие воспринимается как неправдоподобное, как нереальное, как жуткое, поскольку втайне (*heimlich*) оно давно уже ожидалось и предвосхищалось, по крайней мере в воображении, в ландшафте публично предъявляемых образов, и вытеснялось лишь из страха. Не только во многих кинофильмах, но и в многочисленных рассказах и романах тематизируется это вытесненное и предчувствуемое. Уже в 1925 г. Джимми Херф публикует роман об этом городском страхе – *Manhattan*

Transfer, – где он пишет: «Небоскребы возносятся ввысь, как всполохи пламени». Этим урбанистским страхом питалась буржуазная утопия, надежда на уравнение «видимость – это безопасность». Как если бы город, в котором всё является видимым, становился тотально просчитываемым и безопасным.

На деле же небезопасность вырастала пропорционально с предпринимаемыми мерами безопасности, поскольку постоянные ссылки на безопасность как раз вызывают подозрение, действительно ли все так безопасно, как это утверждается. Инструкции по безопасности только разжигают опасения, что что-то не в порядке. Ведь если бы все было в порядке, ссылаться на безопасность было бы вовсе не нужно. Возникает по видимости парадоксальное управление страхом, курируемое самим государством. Вызывавшая столь обильную масс-медийную шумиху политика нью-йоркского мэра Рудольфа Джулиани, при помощи которой он из своего «бункера» (Emergency Command Center) на 23-м этаже здания Мирового торгового центра умерял урбанистский страх и, как казалось, снова делал Нью-Йорк безопасным, жестко и безжалостно зачищая улицы города от реальных знаков неравенства, эта «нулевая терпимость» («Zero Tolerance»), как нарочно, отозвалось эхом в основании здания его же собственного штаба – в «нулевой отметке» («Ground Zero»). По истечении своих полномочий он стоял перед руинами своего штаба и своей политики, не замечая этого, не понимая этого. Обещания организации «safe city» были буквально погребены катастрофой. Гегелевская хитрость истории и фрейдовская теория вытеснения заблаговременно указали границы построенной на исключении и видимости политики безопасности. «Инженерия и экономия страха» хотели скрыть уязвимость общества, выстроенного на сложных технологических системах, однако добилась она прямо противоположного. Эти технологии лишь устранили уязвимость из символического порядка – поэтому она и смогла вернуться, с шокирующей узнаваемостью.

«Человеческая катастрофа», разыгравшаяся 11 сентября в Башнях-Близнецах, таким образом, является искаженным зеркальным образом известного тезиса египетского поэта и философа Сайида Кутуба (Sayyid Qutb), который по своему возвращению из Америки, где он провел 1948-1950 гг., обратился к радикальному исламу и, написав свои «Вехи» (*Ma'alim fi t-tariq* (1964), оставал-

сы одним из главных пропагандистов исламизма, пока его самого после 11 лет тюремного заключения не повесили:

«If all the world became America, it would undoubtedly be the disaster of humanity»^{*}

Примечания:

¹ Jean-François Lyotard, *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, S. 98.

² Günther Anders, *Die Antiquirtheit des Menschen* (1956), München (S) 1980.

³ Там же, S. 105.

⁴ Там же, S. 111.

⁵ Там же, S. 182.

⁶ Там же, S. 183.

⁷ Jane Franklin (Ed.), *The Politics of the Risk Society*, Oxford 1998; Nancy Schultz (Ed.), *Fear Itself: Enemies Real and Imagined in American Culture*, West Lafayette 1999; Paul Newman, *A History of Terror: Fear and Dread Through the Ages*, New York 2000; Robert Goldberg, *Enemies Within: The Culture of Conspiracy in Modern America*, New Haven 2001; Barry Glassner, *The Culture of Fear: Why Americans are Afraid of the Wrong Things*, New York 1999.

⁸ H. G. Wells, *The War in the Air*, New York 1908, p. 210-211.

⁹ *New Left Review* 12, Nov./Dez. 2001, p. 34-50.

* [«Если весь мир станет Америкой, это, без сомнения, будет катастрофой человечества».
(англ.)]